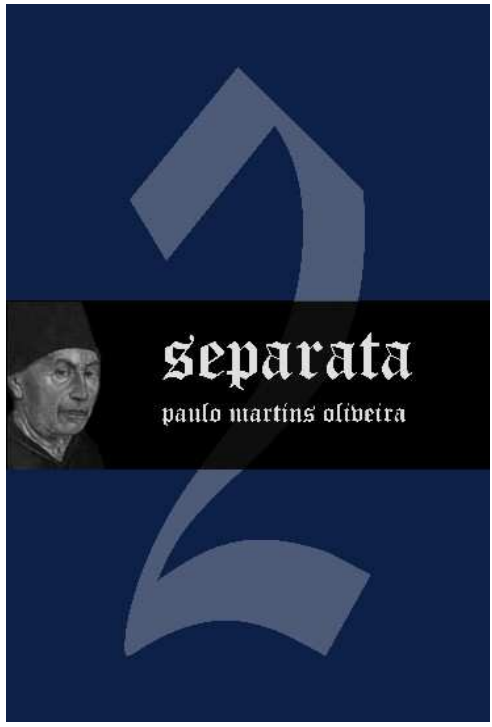
Separata 2

versão digital



Separata 2

Paulo Martins Oliveira

Akenvis ~ Akenpapers

Separata 2
© Paulo Martins Oliveira
Setembro de 2013
ISBN: 978-1492380078
Print on demand

ESTUDOS DE ARTE PORTUGUESA

[textos: 2011-2013]

O Arco da Rua Augusta – Monumento do Liberalismo
7

Francisco Pastor – Contributo biográfico
29

O mecanismo dos Painéis de Avis
47

Os demónios de Nuno Gonçalves
75

O Arco da Rua Augusta
Monumento do Liberalismo

§

Conceito inicial

Constituindo um símbolo da Baixa Pombalina e uma das imagens características da própria cidade de Lisboa, o Arco da Rua Augusta representa sobretudo o triunfante Liberalismo que, no século XIX, destronou o Antigo Regime e respectivo poder absoluto do monarca.

No entanto, ironicamente, a intenção inicial de um arco visava celebrar o despotismo esclarecido de D. José e do seu omnipresente ministro.

De facto, após o grande terramoto de 1755, o plano de reconstrução previa o engrandecimento dos símbolos do poder central, ao mesmo tempo que expressava o seu racionalismo ao reordenar o tecido urbano da Baixa de Lisboa.

Numa das centenas de obras laudatórias levadas ao prelo nos anos subsequentes ao terramoto, Miguel Maurício de Ramalho chega mesmo a sugerir que Lisboa deveria ser rebaptizada como "Cidade de José". Seguiria assim o exemplo da russa S. Petersburgo, nomeada em honra de Pedro o Grande, bem como da antiga Constantinopla, cuja designação celebrava o imperador que abrira caminho à afirmação institucional do cristianismo.

Efectivamente, a tradição clássica havia sido recuperada para celebrar primeiro os príncipes renascentistas, e depois os monarcas do Absolutismo, designadamente através de arcos, estátuas equestres e

obeliscos, marcando o espaço público. Tal é o caso do obelisco levantado no centro da praça de Vila Real de Santo António, localidade construída de raiz, ao mesmo tempo que se procedia à reedificação da Baixa lisboeta.

Precisamente na capital, a própria toponímia era também uma forma de homenagem ao poder absoluto, pelo que as novas artérias foram inicialmente baptizadas como evocação dos diferentes membros da família real, destacando-se a Rua Nova d'el Rei (actual Rua do Comércio), então o centro financeiro da cidade.

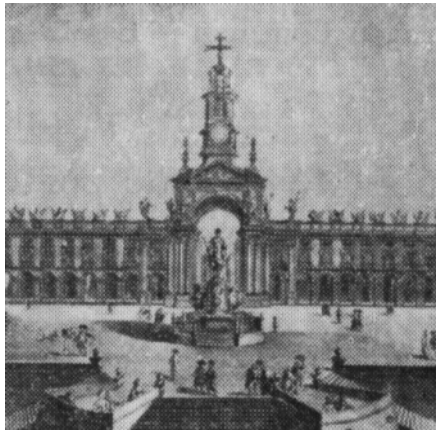
Não obstante, o grande eixo central da nova malha urbana seria a Rua Augusta, cuja designação é propositadamente ambígua, reportando não apenas a majestade de um rei, mas igualmente a autoridade do seu ministro.

Esta duplicidade é também identificável no centro da nova Praça do Comércio, designadamente no monumento dedicado a D. José, onde o medalhão figurando o Marquês de Pombal é símbolo expressivo de um poder que, mesmo aqui, não deixava de marcar presença.

De facto, quando ainda não estava seleccionado um projecto para a estátua, o escultor Machado de Castro destacou-se da concorrência ao incluir na sua proposta aquele medalhão celebrativo do Marquês, calculando acertadamente que este pormenor seria valorizado pelo orgulhoso Ministro.

Deste modo, a Rua Augusta e o conjunto escultórico no centro da Praça formam um eixo celebrativo de um poder formalmente detido pelo monarca, mas na prática exercido pelo seu Ministro.

Inicialmente, a ideia de um arco visava monumentalizar a ligação entre a Rua Augusta e a Praça do Comércio, destacando a estátua equestre. Assim, o arco não deveria rivalizar com a grande escultura, mas emoldurá-la e coroá-la, reforçando-lhe a solenidade a partir do Cais das Colunas, então a entrada nobre da capital.



Conceito inicial de um arco para a Rua Augusta.

Para se compreender quer a ideia inicial do arco, quer efectivamente o que ele acabou por ser, importa atender ao significado do conjunto escultórico que marca o centro da Praça do Comércio.

A ESTÁTUA

Ao desembarcar no Cais das Colunas, o visitante era recebido por D. José e pelo Marquês de Pombal. O monarca é representado a cavalo, o qual calca silveiras e serpentes, que simbolizam as adversidades do Reino e os inimigos do Ministro. Na base da estátua, além do medalhão fronteiro que figura Pombal, destacam-se alegorias que celebram Lisboa e a autoridade colonial sobre o Ocidente e sobre o Oriente.

Todo o conjunto expressa o poder absoluto do monarca e daquele a quem foi delegado o poder.

O relato do autor oitocentista Simão da Luz Soriano reforça esta ideia, nomeadamente ao descrever o transporte da estátua equestre entre a oficina do fundidor e a Praça do Comércio. Assim, conside-

rando-se indigno que a imagem do rei fosse simplesmente puxada por animais quadrúpedes, reuniu-se um total de 1.200 homens, todos "bem lavados". Numa invulgar e anacrónica operação, quase à maneira egípcia, processou-se ao lento e complicado transporte por entre ruas cobertas de pétalas, com capatazes a punir à bordoada aqueles menos empenhados em puxar as cordas[1].

Finalmente instalada na respectiva base, a estátua foi coberta por um grande pano, o qual inadvertidamente se rompeu no momento da inauguração solene, deixando apenas a descoberto a cabeça do monarca. Em todo o caso, enquanto um meirinho subia ao pedestal para ir descobrindo o monumento, os presentes manifestavam respeito com vénias e ajoelhamentos, demonstrando que mesmo nas situações insólitas se exigia a submissão reverencial de todos.

Nas festas subsequentes, destaque-se ainda um cortejo de carros alegóricos, onde se evidenciou uma viatura com dois homens recostados, simbolizando respectivamente o Tejo e o Douro, isto é, a unidade do país[2].

A INDEFINIÇÃO

Por concretizar mantinha-se o Arco, o qual, na retaguarda, deveria emoldurar o monumento escultórico. Contudo, isso acarretava exigências técnicas acrescidas, uma vez que implicava uma estrutura particularmente elevada. Entretanto, quando D. José faleceu e, consequentemente, Pombal foi afastado do poder, depressa o respectivo medalhão foi removido da base da estátua, que assim passaria a representar, unicamente, a Casa de Bragança.

---

1 Soriano, Simão da Luz: *História do Reinado de El-Rei D. José e da Administração do Marquez de Pombal*, Tomo II, 1867.

2 Existem antecedentes desta representação simbólica, como por exemplo a folha de rosto da *Quarta Década da Ásia* de João de Barros (edição de 1615). Este esquema seria depois recuperado para o próprio arco da Rua Augusta.

Verificando-se a finalização de alguns edifícios que ainda estavam por reconstruir, tornou-se imperativa a construção do Arco, uma vez que a sua ausência dava à Praça e à própria cidade uma imagem negativa, de incapacidade em concluir a reconstrução. Aliás, depressa este assunto entrou depreciativamente nos ditos populares como sinónimo de um endémico atraso nacional.

As invasões francesas e a fuga da família real para o Brasil deixariam o projecto em suspenso. Finalmente, nos inícios da década de 20 do século XIX, o sucesso da primeira revolução liberal faria abandonar a ideia de um arco destinado a emoldurar uma estátua absolutista.

Em vez disso, o monumento deveria ser dominante, como os arcos triunfais dos antigos romanos ou os mais recentes de Napoleão. Note-se por curiosidade que a imprensa portuguesa viria a dar realce às polémicas que rodearam o Arco do Carroussel, levantado em 1806 em Paris, e cujos elementos escultóricos seriam posteriormente apeados e depois repostos por motivos políticos, demonstrando a sensibilidade destas questões.

O Arco do Carroussel, publicado no
Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro.

Em Lisboa, com o triunfo da revolução liberal, o futuro monumento deveria portanto ser reequacionado nos seus conceitos e objectivos, tendo a peculiaridade de não constituir uma peça autónoma, mas estar integrada no urbanismo da Praça do Comércio e da Rua Augusta.

Todavia, a instabilidade dos anos seguintes impediria uma decisão. De facto, a vida nacional seria marcada pelas rivalidades entre liberais e absolutistas que culminaram numa guerra civil.

Tendo D. Miguel restabelecido temporariamente o Antigo Regime, a exiguidade dos recursos financeiros não permitiam contudo retomar e concluir o projecto original quanto ao Arco, pelo que as homenagens ao monarca absolutista foram modestas, como um pequeno e efémero arco triunfal com a efígie do rei, erguido por ocasião do seu aniversário[3].

No início da década de 30, os liberais saíram irreversivelmente vitoriosos, pelo que, a título definitivo, o projecto para o Arco da Rua Augusta deveria agora celebrar o novo regime.

Portanto, o futuro monumento não deveria estar submetido à estátua equestre, mas antes ultrapassar esta escultura absolutista, que além do mais era uma das melhores peças artísticas no seu género em todo o mundo. O desafio era assim particularmente elevado, pois não se limitava a uma questão estética, mas da afirmação simbólica do próprio Liberalismo.

Ao invés de um papel secundário e acessório, esperava-se que o Arco pudesse concentrar as atenções e sublinhasse as qualidades de uma nação histórica e colectiva, com espírito próprio, que deixava de ser mero património pessoal de um qualquer rei e respectiva dinastia.

---

3 *Gazeta de Lisboa*, 10 de Novembro de 1830.

Embora se mantivesse o regime monárquico e conservassem diversos privilégios de nascimento, o mérito individual deveria constituir o principal factor de ascensão política, económica ou social, tendo o novo monumento que expressar essa filosofia.

Todavia, finda a guerra civil, passariam dez anos de indefinição quanto a um projecto concreto. A permanência das limitações financeiras impedia a contratação de serviços externos para a resolução do problema, pelo que em 1843 foram solicitadas propostas a vários arquitectos da Intendência das Obras Públicas.

Filosofia liberal

Ao desafio responderam Manuel José de Oliveira Cruz, Caetano José de Paula e Sérgio da Costa Soares, entre outros. Algumas hipóteses afiguraram-se originais na busca de soluções económicas, como a de Paulo José Ferreira da Costa, que aproveitava elementos da degradada igreja de Nossa Senhora da Graça, que assim poderia ser definitivamente desmantelada e reaproveitada na Praça do Comércio.

Por seu turno, Feliciano de Sousa Correia apresentou um arco que no topo teria uma estátua de D. Pedro IV, comandante das hostes liberais durante a guerra civil. Contudo, não obstante o profundo respeito que merecia esta figura, a ideia seria colocada de parte, uma vez que implicaria repetir na Praça do Comércio a celebração de um monarca. Para aquele local desejava-se uma solução menos personalizada.

Em todo o caso, a homenagem a D. Pedro IV seria depois recuperada, mas para o centro do Rossio, que não tinha a conotação política e administrativa que caracteriza a Praça do Comércio.

Entretanto, quanto ao Arco da Rua Augusta, de entre as várias propostas acabaria finalmente por ser seleccionada a do arquitecto José Veríssimo da Costa, por responder melhor à exaltação das virtudes liberais e realçar aqueles que se distinguiram não pelo berço mas pelo mérito, colocando os respectivos talentos ao serviço da pátria.

Em vez da forma alta e esguia considerada no Antigo Regime, que se destinava essencialmente a emoldurar e coroar a estátua de D. José, a nova configuração do arco seria maciça e dominante, constituindo por isso um verdadeiro arco triunfal.

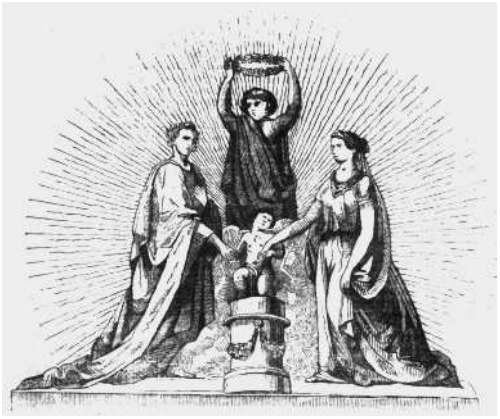
No topo, figuras escultóricas deveriam aludir às virtudes do Liberalismo e a heróis nacionais que as encarnavam. O monumento possuiria ainda um relógio, equipamento útil e que era a memória de uma antiga torre existente no desaparecido Terreiro do Paço. Contudo, este relógio deveria ser instalado na parte posterior do arco, com o mostrador orientado para a Rua Augusta.

Apesar das expectativas, à persistência das dificuldades financeiras juntou-se ainda um período de profunda instabilidade política, com sucessivas querelas agora entre os partidos liberais, obrigando ao adiamento do projecto. Na imprensa de então surgiram críticas pelas delongas, antevendo-se que passariam séculos até à conclusão do Arco, talvez mesmo até ao Dia do Juízo Final. Na mesma linha, outros afirmavam que "enquanto existir Portugal há-de estar em via de construção o arco da Rua Augusta"[4].

Em 1858, aquando do casamento de D. Pedro V com a alemã D. Estefânia, foi projectado um arco provisório para a Rua Augusta, celebrativo daquele evento, embora tardassem os desenvolvimentos quanto à obra definitiva.

[4] *Diário Illustrado*, 13 de Junho de 1873.

Assim, este processo foi comparado ao da igreja de Santa Engrácia, cuja demorada construção se tornara metáfora para o atraso do próprio país, onde a revolução industrial apenas parecia chegar pelos jornais estrangeiros.

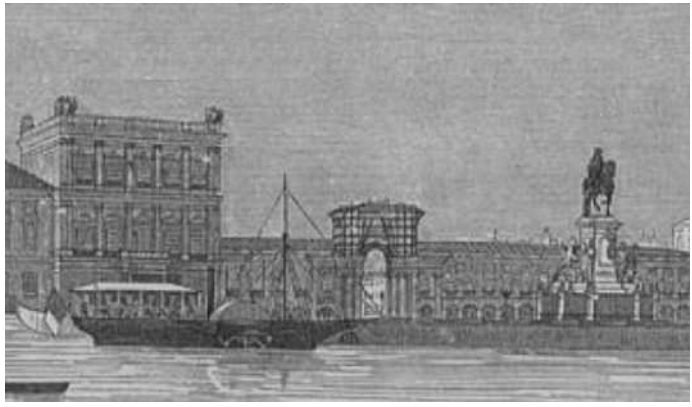


Remate do Arco da Rua Augusta. Projecto comemorativo do casamento de D. Pedro V com D. Estefânia.

Aspecto das obras de Santa Engrácia, comparadas à edificação do Arco da Rua Augusta, cujo remate permaneceu por concluir durante décadas.

Entretanto, o relógio estava já pronto, sendo contudo impossível a sua instalação. Simbolizado por um sino, também o relógio passou a constituir motivo de crítica e de sátira. Por exemplo, o *Jornal do Comércio* relatou que, aquando dos festejos carnavalescos, "a policia embirrou também com uns quatro moços que levavam um sino, no qual haviam posto o letreiro – da rua Augusta. Era uma alusão ás obras intermináveis do arco d'aquella rua. A policia mandou apagar o letreiro e depois, não satisfeita, suprimiu o sino"[5].

Finalmente, apenas na década de 70 e após subscrições públicas o empreendimento seria concluído. Tinham entretanto passado cem anos da inauguração da estátua de D. José.



Gravura ilustrando o Arco em fase final de edificação.

[5] *Jornal do Comércio*, 13 de Fevereiro de 1872.

O MONUMENTO

Para o topo do Arco, numa intervenção particularmente elogiada, o escultor francês Anatole Calmels realizou um grupo alegórico que tem no centro a Glória coroando o Génio e o Valor. Por outras palavras, o reconhecimento (Glória) deve ser alcançado não pelos privilégios de berço, mas pelo talento intrínseco e natural (Génio), ou pelo esforço e ética de trabalho (Valor).

A apresentação prévia do modelo escultórico fora realizada no Porto, onde imediatamente colheu louvores.

Calmels viera para Portugal aos 36 anos de idade, em finais da década de 50 do século XIX, a convite de D. Pedro V. Tinha já um importante currículo em Paris, com trabalhos para os palácios das Tulherias e do Louvre, bem como para a ponte da Concórdia. No Porto seria o autor da estátua equestre de D. Pedro IV, enquanto em Lisboa se distinguiria pelo grande friso dos Paços do Concelho, destacando-se igualmente pelas aludidas figuras no topo do Arco da Rua Augusta.

Na base deste conjunto, onde a Glória coroa o Génio e o Valor, foi inicialmente projectada a respectiva legenda latina: "Gloria Valorem et Genivm Remvnerat". Nos pequenos degraus acima deveriam constar três virtudes essenciais: "Scientia", "Abnecatio" e "Honor".

Todavia, a necessidade de subscrições públicas obrigara a alterar a legenda principal para "Virtvtibvs maiorvm vt sit omnibvs docvmento. P[ecvnia] P[vblica] D[icatvm]", ou seja, "As virtudes dos maiores, para que sejam exemplos para todos. Erguido por subscrição pública".

Pormenores de gravuras do século XIX, com a legenda original e posteriormente com a versão final.

Por outro lado, as três virtudes seleccionadas para os degraus suscitaram discussão, sendo que, ainda aquando da inauguração da estátua de D. José, este monarca fora elogiado por nada menos que oito virtudes (benignidade, sabedoria, prudência, verdade, liberalidade, indulgência, fortaleza e justiça). Assim, optou-se simplesmente por "virtvtibvs maiorvm", isto é, uma referência genérica às virtudes dos maiores.

Estes "maiores" eram todos aqueles que se distinguiram pelo mérito em favor da pátria, e para os representar foram seleccionados quatro personagens históricos, colocados numa linha inferior do arco.

Para esta empreitada foi seleccionado o escultor Victor Bastos, professor da Academia de Belas Artes de Lisboa e também conhecido por ser o autor da estátua de Camões, na zona do Chiado[6].

[6] O trabalho de Calmels foi adjudicado por 11:200$000 réis, e o de Victor Bastos por 9:000$000 réis.

Anatole Calmels, autor do grupo superior,
e Victor Bastos, responsável pelos conjuntos inferiores.

Inevitavelmente, a selecção das quatro figuras também suscitou polémica, decidindo-se não representar nenhum herói das lutas liberais, num exercício de desprendimento da celebridade, mas que na realidade evitava ainda maiores discussões em torno do monumento, sobretudo em face dos desentendimentos que depressa emergiram entre os próprios partidos do Liberalismo.

Seriam eleitos Viriato, Nuno Álvares Pereira, Vasco da Gama e o Marquês de Pombal.

OS MAIORES

Obviamente, a inclusão do Marquês de Pombal foi imediato motivo de controvérsia. Por um lado, era símbolo maior do Antigo Regime e do poder absoluto. Contudo, por outro lado, o papel que desempenhou após o grande terramoto foi decisivo para a contenção dos prejuízos e para que a zona central da cidade fosse reerguida, beneficiando-a inclusivamente com os modernos princípios racionalistas, que trouxeram vantagens na circulação viária e salubridade, entre vários outros aspectos.

Também como crítica indirecta à inépcia dos partidos liberais, em estagnado rotativismo, a imprensa do século XIX fazia questão em lembrar a capacidade de decisão do Marquês, "o último homem que soube em Portugal executar grandes cousas", escrevia-se no *Panorama*, enquanto o *Diário Illustrado* realçava que "não há nada para galvanisar os povos como o sopro do génio! E se no dia 1.º de Novembro de 1755 o terramoto tinha destruído Lisboa, já no dia 11 de Dezembro do mesmo anno o Marquez de Pombal mandava proceder ao nivelamento da cidade".

Por isso, considerava-se que Pombal justificara os seus títulos nobiliárquicos, sendo exemplo da ascensão pelo mérito. Portanto, no Arco, a figura do Marquês segura os planos da reconstrução e apoia os pés em pedras tombadas que simbolizam os escombros de 1755. Está ali não o déspota, mas o reconstrutor, pelo que era de justiça que figurasse no último acto da reedificação da Baixa, dita precisamente de "Pombalina".

Para mais, a imagem do antigo Ministro já havia começado a ser resgatada durante o século XIX, uma vez que era avô do Marechal Saldanha, figura destacada na luta contra os miguelistas. Precisamente, foi para homenagear este líder liberal que se decidira repor o medalhão de Pombal na base da estátua equestre de D. José, acrescentando-se a data de 1833. Assim se contribuiu para liberalizar o próprio monumento absolutista.

Numa das grandes ironias da arte portuguesa, das quatro figuras históricas existentes no Arco, a de Pombal era a que mais directamente celebrava o triunfante Liberalismo. Em todo o caso, quanto às restantes, também Viriato, Nuno Álvares Pereira e Vasco Gama exemplificavam o mérito e a capacidade de liderança em épocas distintas.

Em termos de execução artística, das quatro estátuas históricas, a de Vasco da Gama foi a mais elogiada, por exemplo no *Diário Illustrado*, ou no livro *A Gravura de Madeira em Portugal*, no qual se reproduziu uma imagem da estátua, acompanhada de um expressivo comentário de Brito Aranha: "Vasco da Gama – O seu nome está ligado á época florescente e áurea da historia de Portugal. Tendo por guia as patrióticas aspirações e os audaciosos esforços do infante D. Henrique, dobrou cinco vezes o cabo da Boa Esperança para dar ao reino ainda maior importância do que a lhe tinham adquirido as tentativas e os descobrimentos anteriores. Apesar das desconsiderações que padeceu e das invejas que o seguiram, serviu por vinte e sete annos a sua pátria, aumentando-lhe a fama e o lustre, e afinal morreu na India e no governo d'ella que se lhe dera como tardia recompensa, porque os títulos de dom e de conde da Vidigueira, e a alta graduação de almirante do mar da India, não podiam de forma alguma compensá-lo de sacrifícios já feitos e de serviços já prestados. O distincto esculptor, o sr. Victor Bastos, deu a este gigante vulto a magestade que devia ter; e, pondo-lhe ao lado o globo terrestre e o mappa da India, para o qual Vasco da Gama aponta, não quis deixar de indicar ali o mais luminoso brazão da sua glória de navegador e descobridor. A estatua, encomendada e executada para o Arco triumphal da Rua Augusta foi modelada com relevo e tem sobejos primores de cinzel. Não é das obras que menos honram o artista, já notavelmente apreciado por outros trabalhos também de valor"[7].

[7] Texto de Brito Aranha *in* – Silva, João Pedrozo da: *A Gravura de Madeira em Portugal*, 1872.

Vasco da Gama no Arco da Rua Augusta,
em imagem do livro *A Gravura de Madeira em Portugal.*

Juntamente com Viriato, Nuno Álvares Pereira e o Marquês de Pombal, a figura de Vasco da Gama insere-se numa lógica narrativa devidamente estruturada. Assim, cada imagem reporta um período histórico: Viriato simboliza o tempo dos lusitanos, sublinhando a tradição e antiguidade do povo que um dia se chamaria de português; Nuno Álvares Pereira representa a Idade Média; Vasco da Gama interpreta a fase do Renascimento e do Humanismo; e Pombal expressa o melhor do controverso período absolutista.

Ainda que todas estas imagens estejam na mesma linha horizontal, as de Viriato e Nuno Álvares Pereira encontram-se recuadas em cada lado, simbolizando a sua maior antiguidade histórica; já Vasco da Gama e Pombal estão à frente, representando os quatro personagens os grandes períodos históricos que, desde épocas remotas, foram evoluindo para culminar no Liberalismo do próprio Arco, cujos princípios conceptuais estão sintetizados no grupo superior, esculpido por Calmels.

Seguindo o tradicional esquema de organização retabular, existe uma correspondência entre as duas metades do monumento: em cada lado, Viriato e Nuno Álvares representam a afirmação política do país e do seu povo face ao invasor estrangeiro, seja o império romano, seja o poderoso vizinho castelhano. Por seu lado, Vasco da Gama e Pombal expressam a prosperidade do Reino, fosse pelo estabelecimento de novas rotas comerciais, fosse pelas tentativas de reforma do ensino e da economia de Portugal. Esta evocação era também importante no contexto das graves crises financeiras que foram condicionando os sucessivos governos liberais.

Todos aqueles quatro personagens apresentam um traço comum, designadamente o berço não brasonado, alcançando pelo mérito os mais altos cargos e títulos, sendo por isso exemplos das virtudes que agora deviam nortear o novo regime. Mesmo Viriato não era considerado um verdadeiro monarca, antes um chefe guerreiro que soubera motivar a resistência dos lusitanos face ao ocupante romano.

Esta premissa levara ao excluir de personagens que, apesar de méritos reconhecidos, tinham sangue aristocrático. Por isso, no Arco, a epopeia da expansão ultramarina foi representada por Vasco da Gama e não pelo infante D. Henrique.

Todavia, se este grande monumento do Liberalismo não era o local conveniente para figurar "O Navegador", a sua imagem faria em breve parte de um outro conjunto de quatro figuras históricas, inspiradas nas do Arco, agora a cargo de Simões de Almeida e destinadas ao novo edifício do Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro.

Vasco da Gama, Camões, D. Henrique e Pedro Álvares Cabral, segundo Simões de Almeida.

Regressando ao Arco da Rua Augusta, observam-se ainda duas outras figuras alegóricas em cada extremo, e que enquadram os quatro personagens históricos. À esquerda o Tejo, e à direita o Douro, estas duas figuras traduziam também a unidade e a potencial riqueza do país, numa alegoria já com antecedentes antigos[8]. Ao simbolizarem igualmente Lisboa e o Porto, eram homenagens a cidades decisivas na vitória liberal.

Por seu turno, ao centro do Arco da Rua Augusta destacam-se as armas da Coroa Portuguesa, tendo em seu torno uma elaborada malha decorativa que realça o escudo através de um efeito radiante, inspirado no antigo lavor manuelino, referência estética que deveria incitar ao reerguer do ânimo nacional.

Ainda assim, o aspecto final suscitou imediatamente duras críticas, pois lembraria não a arte das Descobertas, mas apenas uma "tremenda vegetação das épocas primitivas". Rafael da Silva e Castro considerou mesmo que toda a parte central estava comprometida, sugerindo a sua substituição por um relevo representativo de um episódio importante do passado nacional, opção que, apesar de ter reunido apoios na imprensa, nunca viria a ser concretizada.

[8] Por exemplo, já anteriormente se referiu como na inauguração da estátua de D. José participara um carro alegórico representando daquela maneira o Tejo e o Douro, isto além de imagens ainda mais antigas.

Em todo o caso, o Arco passara efectivamente a constituir um elemento dominante na Praça do Comércio. Longe de apenas pretender emoldurar a estátua equestre de D. José, o novo monumento subjugava o velho símbolo absolutista, apresentando-se, conforme descrevera a revista *O Panorama*, como "uma obra-prima, digna de se fitarem logo n'ella os olhos do estrangeiro, que desembarca nas praias da nossa formosa Lisboa".

2011

Francisco Pastor
Contributo biográfico

§

Na imprensa portuguesa das últimas décadas do século XIX, o apelido "Pastor" assina centenas de gravuras que, nessas páginas, facultavam aos leitores as imagens que antes apenas podiam imaginar a partir dos relatos escritos.

Francisco Pastor.

Chegado a Lisboa em inícios da década de 70, Francisco Pastor Muntó veio dar uma colaboração de particular importância para a afirmação da imprensa ilustrada portuguesa, contribuindo para que esta se equiparasse às edições estrangeiras.

Para a biografia deste gravador, sobretudo quanto à fase inicial da sua vida, merece destaque um artigo de António Castelló Candela[9], que se interessou por um artista cuja real dimensão parece ainda hoje passar despercebida não só em Espanha como sobretudo em Portugal.

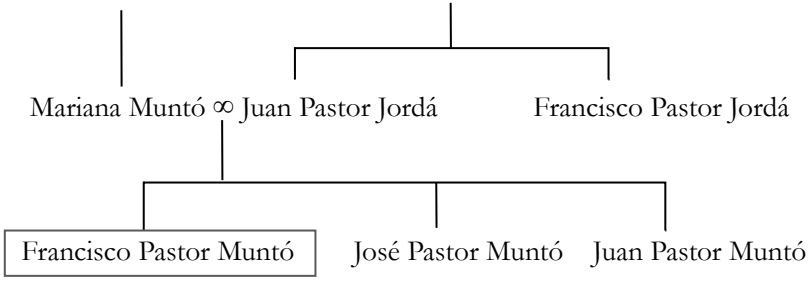
[9] A.C. Candela, "Francisco Pastor Muntó, un litógrafo y publicista desconocido", *in – L'Alcoi del segle XX – V Jornades d'Història Local*, Arxiu Municipal d'Alcoi ["Alcoy" em castelhano, "Alcoi" em valenciano].

Francisco Pastor Muntó nasceu em 18 de Maio de 1850, no número 5 da calle de San Blás, na localidade de Alcoy, perto de Valência e do Mediterrâneo.

Alcoy, localidade natal de Francisco Pastor.

Era o primeiro filho de Mariana Muntó e de Juan Pastor Jordá, ambos naturais da mesma povoação.

Alguns anos depois, a família mudar-se-ia para o número 17 da calle de Santa Elena, juntamente com Francisco Pastor Jordá, tio paterno do jovem Francisco Pastor Muntó e dos seus irmãos mais novos, José e Juan.



Família directa de Francisco Pastor.

Naquela residência funcionava igualmente uma oficina familiar, que produzia papéis de fumar em livretes, tendo o pai e os três filhos marcas registadas nos respectivos nomes. Por curiosidade, a do jovem Francisco Pastor era "El Toro"[10].

Contudo, apesar do sucesso da oficina, que inclusivamente obrigou à contratação de colaboradores, as aspirações de Francisco Pastor passavam pela arte. Assentando em Madrid em 1872, depressa integrou o círculo de gravadores do semanário *La Ilustración Española y Americana*. Tratava-se de um periódico de referência em Espanha, totalmente apostado na utilização da imagem como forma de comunicar aos leitores as grandes notícias e as profundas transformações verificadas no país e noutras partes do Mundo.

Publicação onde Francisco Pastor aprendeu gravura em 1872.

[10] A marca do pai era "La Cascada", enquanto "El Farol" e "La Gamuza" estavam registadas em nome dos irmãos José e Juan Pastor Muntó, respectivamente.

Nesta altura ainda não existiam técnicas que permitissem a impressão directa de fotografias nas páginas dos periódicos, pelo que era recorrendo aos desenhadores e gravadores que essas imagens chegavam ao público em grandes tiragens.

Deste modo, sobre uma fotografia era colocado um papel fino, fazendo-se a cópia dos contornos. Este desenho era depois aplicado sobre uma placa de madeira, servindo de guia para a abertura da imagem com cirúrgicos golpes de burel.

Esta placa de madeira era assim a matriz, na qual se aplicavam sucessivas camadas de tinta para a subsequente prensagem nas folhas dos periódicos. A sua execução requeria portanto talento artístico e técnica, sendo uma combinação de desenho e de escultura em relevo.

Além da gravura em madeira, outra técnica que ganhava popularidade era a litografia, isto é, a gravura recorrendo a uma placa de pedra. Sobre esta era efectuado o desenho com lápis gordurosos, aplicando-se de seguida a tinta de impressão, a qual aderia a esses traços. Limpando-se a tinta remanescente na pedra, era posteriormente efectuada a prensagem das folhas, obtendo-se deste modo a impressão da imagem.

Francisco Pastor aperfeiçoou os dois métodos em Madrid, junto de nomes como José Severini, um dos principais gravadores do *La Ilustración Española y Americana,* e que antes trabalhara no *La Tipografia* e no *El Museo Universal*. Apresentado como "grabador de madera", Severini demonstrava especial talento para a reprodução de conhecidas obras artísticas.

Gravuras de quadros por José Severini,
publicadas na *Ilustración Española y Americana.*

Contudo, nos inícios da década de 70, na capital e por toda a Espanha vivia-se um período particularmente conturbado. A rainha Isabel II havia sido deposta, mas sem que se encontrasse uma alternativa política estável. O trono permanecia vago, e a questão tivera mesmo repercussões internacionais, motivando uma guerra entre a França e os estados germânicos.

Entretanto, em Espanha, a indefinição conduziria à proclamação da efémera I República num cenário caótico, inclusivamente com várias cidades a decretar unilateralmente a sua independência.

Foi neste contexto que Francisco Pastor decidiu acompanhar José Severini, quando este procurou ambiente mais estável em Lisboa. Aqui se iniciavam precisamente os primeiros projectos editoriais ilustrados estáveis, depois de várias tentativas frustradas ao longo da década anterior.

O lançamento do *Diário Illustrado* fora uma importante referência para essa categoria de publicações, a que se juntariam outros títulos de sucesso.

Eram portanto necessários colaboradores com experiência técnica e artística que reforçassem o pequeno corpo de gravadores portugueses, onde cada vez mais sobressaía o nome de Caetano Alberto.

Caetano Alberto.

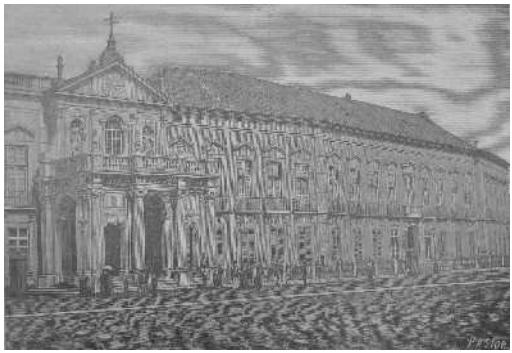
José Júlio Rodrigues, primeiro por Francisco Pastor,
e depois por Caetano Alberto.

Neste ambiente, Severini e Pastor facilmente encontraram novas oportunidades, e se estes dois emigrantes trabalharam juntos, depressa o dinâmico Francisco Pastor decidiu abrir uma oficina própria, num 4.º andar na Baixa Pombalina. Aqui começou a construir um banco de imagens que disponibilizava aos emergentes periódicos portugueses, permitindo-lhes celeridade na ilustração de notícias de vária ordem.

Tratava-se de uma perspectiva diferente daquela de José Severini, ainda muito ligado a uma dimensão mais artística e de algum modo elitista da gravura.

Quadros de Columbano segundo gravuras de José Severini, prosseguindo em Portugal a tradição artística trazida de Espanha.

Por seu lado, recorrendo a fotografias e a retratos desenhados, Francisco Pastor daria destaque à manufactura de matrizes que figuravam lugares conhecidos ou figuras públicas, tratando-se de uma estratégia que lhe permitia grande versatilidade comercial, encontrando sempre solução directa ou indirecta para ilustrar a generalidade dos acontecimentos sociais, culturais e políticos.



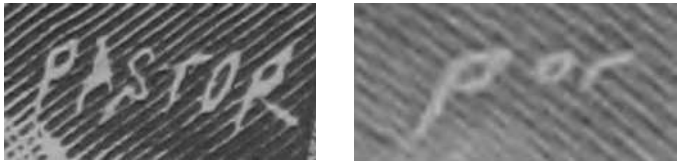
Palácio das Necessidades e Ramalho Ortigão, por Francisco Pastor.

Entretanto, com a rápida ascensão do jovem espanhol no seu ramo, colaborando com o *Diário Illustrado* e com as revistas *O Occidente, A Illustração Universal* e *A Illustração Portugueza*, sendo que esta última abre com uma gravura de Francisco Pastor, nomeadamente uma cópia de uma fotografia de Emílio Biel, que representava uma minhota.

Cabeçalho de *A Illustração Portugueza*, gravado por Francisco Pastor.

Contudo, Francisco Pastor aspirou alargar a sua actividade ao próprio ramo editorial. Por isso, após ter sido convidado em 1878, por Pedro Correia, para colaborar na ilustração do *Correio da Europa*, Pastor acabaria por adquirir a própria publicação, aquando do falecimento de Correia.

Além de fundar também o *Almanach Illustrado*, o gravador abriu uma editora especializada em livros de grande formato, onde obviamente a inclusão de imagens gravadas de qualidade era nota distintiva. Assim, pela sua chancela seriam publicadas novidades como o *Dicionário Illustrado da Língua Portuguesa*.

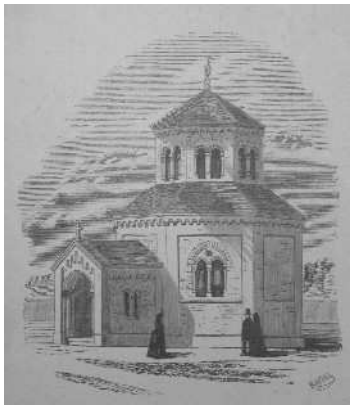


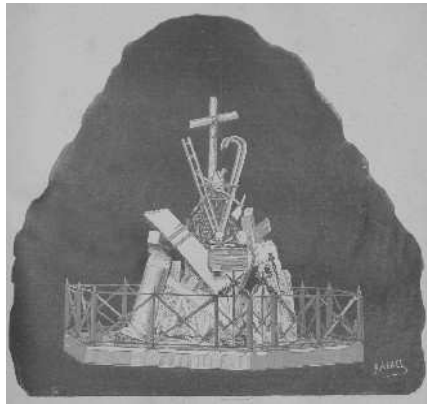
Exemplos de assinaturas de Francisco Pastor em gravuras.

Ao seu serviço tinha os colaboradores surdos-mudos Augusto Valentim e Rafael Pimenta, destacando-se este último que, progressivamente, viria a aperfeiçoar a sua arte e a ganhar autonomia[11].

Visconde de Monte São, por Francisco Pastor com a colaboração de Rafael Pimenta.

[11] Sobre a oficina de Francisco Pastor, confira-se o *Diário de Notícias* de 8 de Julho de 1888, e *A Illustração Portuguesa*, de 17 de Setembro de 1888.





Mosteiro russo de São Sérgio e o Túmulo dos Bombeiros de Lisboa,
por Rafael Pimenta.

Entretanto, Francisco Pastor tornava-se uma referência no mundo cultural português, sendo por isso um motivo de orgulho também para Espanha. Neste contexto, o gravador seria distinguido com a Comenda de Cristo por parte do governo de Lisboa, e com a Comenda Isabel a Católica, outorgada em Madrid.

Todavia, em 1903 a sua saúde começou a fraquejar, com uma bronquite que o levaria a uma permanência na Estância Termal de Entre-os-Rios.

Outra preocupação levantou-se com a evolução dos processos técnicos, nomeadamente com o surgimento e afirmação da fotogravura. Embora as tradicionais técnicas de gravura em madeira e de litografia não desaparecessem, tornaram-se sobretudo uma opção estética e apenas complementar, vendo-se as publicações obrigadas a incluir os novos e populares métodos que permitiam a impressão directa de fotografias.

Ao mesmo tempo que recuperava a saúde e se adaptava ao século XX, Francisco Pastor foi procurando novas oportunidades. Visitan-

do o Brasil em 1913, o espanhol rapidamente se apercebeu do enorme potencial e decidiu ali expandir a sua actividade. No cabeçalho do *Correio da Europa*, a imagem da Torre de Belém dividia o protagonismo com a do Morro do Corcovado, ainda sem o Cristo Redentor.

Nos anos seguintes, o espanhol faz longas permanências no Brasil, de onde escreve crónicas para Lisboa. Aliás, com a crescente instabilidade da I República Portuguesa, que se agravaria criticamente em inícios dos anos 20 com uma acentuada crise financeira, era cada vez mais no mercado brasileiro que Pastor buscaria alternativas.

Já septuagenário, em inícios de 1922 encontrava-se em Lisboa quando escreveu a Acúrcio Cardoso, chefe de redacção do seu periódico: "Vou ao Brazil! Preciso de respirar o ar das terras d'Além-Atlântico. Quero abraçar os meus amigos brazileiros que são quasi como meus irmãos, e garantir o futuro do meu Correio da Europa. Vou trabalhar, e trabalhar muito".

Contudo, estas palavras de entusiasmo surgiriam em breve publicadas no mesmo periódico sob a forma de homenagem fúnebre[12], pois entretanto chegara a notícia de que Francisco Pastor falecera a 10 de Maio desse mesmo ano de 1922, quando se encontrava hospedado em São Paulo.

Para a História ficaram as suas gravuras que, juntamente com as de Caetano Alberto e de outros artistas, permitiram aos portugueses um melhor contacto com a novidade do jornalismo ilustrado.

[12] *Correio da Europa*, n.º 34 (1922), edição de 23 de Maio.

Francisco Pastor, em homenagem fúnebre.

Algumas figuras representadas em gravuras de Francisco Pastor

José Carlos de Freitas Jácome

Émile Zola

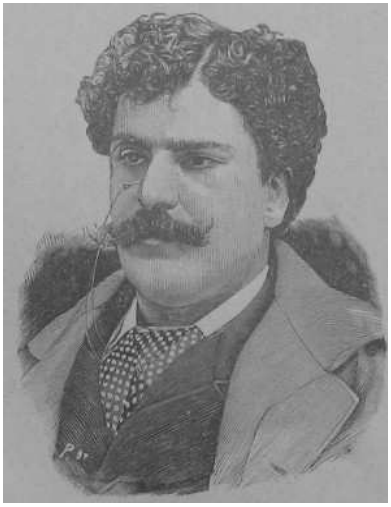
Maria Eugénia dos Santos

Ressano Garcia

Baronesa de Rothschild

Simões de Almeida

Infanta D. Eulália



Rafael Bordalo Pinheiro

Roque Maia

Serpa Pinto

João Ribeiro Cristino da Silva

Berta Ramalho Ortigão

2011

O mecanismo dos Painéis de Avis

§

Na sequência da monografia sobre os *Painéis de Avis*, estudos posteriores relativos a Nuno Gonçalves e a outros pintores permitiram confirmar plenamente a lógica seguida naquele políptico, bem como distinguir outros pormenores que possibilitam ainda aclarar alguns aspectos, incluindo ao nível da cronologia.

Em primeiro lugar, é possível consolidar que Gonçalves foi efectivamente discípulo de Rogier van der Weyden, do qual buscou não apenas certas referências para os seus *Painéis*, como sobretudo seguiu e aprofundou um conceito dinâmico, baseado na sobreposição e projecção de personagens através de soluções de compromisso, permitindo a justaposição de narrativas.

Rogier van der Weyden
O Julgamento Final

Nuno Gonçalves
Painéis de Avis (vulgo de *S. Vicente*)

Numa perspectiva mais geral, relativa à arte portuguesa do século XV, deve ser recuperada a posição inicial do historiador Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), que supusera a predominância da corrente flamenga. De facto, não existe qualquer "milagre" de raiz verdadeiramente nacional protagonizado por Nuno Gonçalves, assim como carecem de objectividade outras alternativas quanto à formação do artista.

Aquela ligação nórdica assume-se como inteiramente natural, pois era com a Flandres (integrada no independente Ducado de Borgonha) que Portugal mantinha as mais importantes relações comerciais e culturais, tratando-se mesmo de um dos vértices da empreitada dos Descobrimentos e da Expansão.

Aliás, parte significativa da mercadoria ali descarregada era paga aos portugueses em obras de arte, o que favoreceu a invulgar concentração de oficinas de pintura em Bruges e Antuérpia. É neste contexto que se torna lógica a formação de Nuno Gonçalves, português cuja arte deixa perceber um talento acima da média, e que após o regresso beneficiaria de regalias excepcionais para o seu cargo de pintor régio em Lisboa.

Também este aspecto é um reflexo natural da associação a Rogier van der Weyden, já então considerado um dos principais pintores europeus.

Por seu turno, em concreto acerca da engenharia simbólica dos *Painéis de Avis*, o seu funcionamento pode ser sintetizado através da célebre figura do "Infante", que tradicionalmente dá nome à respectiva secção do políptico.

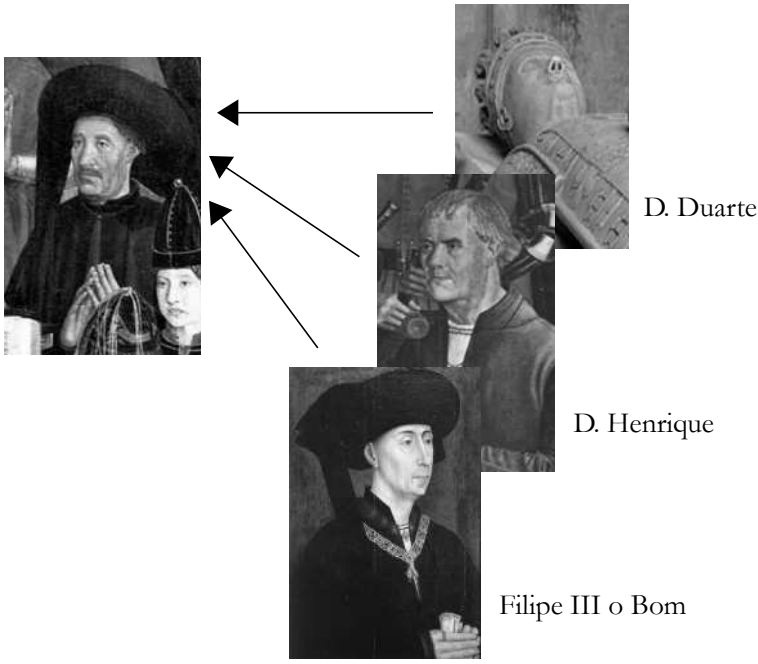
De facto, para se compreender a noção de retrato dessa época, há a ter em conta a sua dimensão alegórica e intelectualizada, muitas vezes preferida à figuração realista. Um dos recursos passava pela combinação de personagens que partilhassem pontos em comum, e que assim se prestigiavam mutuamente. Como exemplo de referência, pode ser apresentada a figura de S. João que Rogier van der Weyden repetia frequentemente nas suas obras, e que funde o antigo duque João sem Medo com o filho e actual governante Filipe III o Bom (e mais tarde ainda o filho deste, Carlos o Temerário)[13].

João sem Medo
e Filipe o Bom

Figurações de S. João
Rogier van der Weyden e oficina

[13] João sem Medo morrera assassinado numa conspiração francesa, tendo o seu filho e sucessor Filipe passado a envergar um traje e chapeirão negros, que evocavam não só a memória do pai, mas também a permanente dignidade borgonhesa, em face das ambições e conjuras francesas.

Na mesma lógica, nos *Painéis* de Gonçalves, o "Infante" é na verdade uma construção simbólica que funde três individualidades de elevado prestígio e que partilhavam um sentimento de fraternidade: o rei D. Duarte; o irmão D. Henrique; e o cunhado de ambos, Filipe III o Bom, duque de Borgonha.



Por seu turno, este elemento compósito relaciona-se simetricamente com outros dois. Em primeiro lugar, corresponde à figura feminina no outro lado do mesmo painel, na qual se associam duas personagens, começando pela antiga rainha e regente Leonor de Aragão, esposa de D. Duarte e mãe do agora monarca Afonso V de Portugal.

A outra figura nela sobreposta é a antiga duquesa de Borgonha, Isabel de Avis, irmã de D. Duarte e de D. Henrique, bem como esposa de Filipe III.

Rainha D. Leonor de Aragão
e rei D. Duarte

Duquesa Isabel e
duque Filipe III

Regente D. Leonor de Aragão
e infante D. Henrique
(motivo do plano desnivelado)

Focando novamente o personagem compósito masculino, como referido ele apresenta uma segunda relação simétrica, agora com o guerreiro ao lado, na outra tábua maior dos *Painéis*.

Esta figura mais jovem começa por representar D. Fernando de Viseu, o segundo filho de D. Duarte e de Leonor de Aragão, e que tivera em D. Henrique um pai adoptivo desde muito cedo[14].

[14] De facto, o pai D. Duarte falecera quando D. Fernando tinha apenas quatro anos, ao passo que sua mãe, Leonor de Aragão, acabaria em breve por ser confinada ao exílio, após um período de regência. É neste contexto que o infante D. Henrique assumirá especial relevância na educação do sobrinho D. Fernando.

Todavia, como é possível acrescentar com segurança, o mesmo indivíduo representa ainda Carlos o Temerário, filho de Filipe III de Borgonha e de Isabel de Avis. Também esta associação era natural, pois entre Carlos e Fernando de Viseu, nascidos em 1433, existia um forte sentimento de fraternidade, partilhando até um temperamento intrépido.

De acrescentar que esse guerreiro no lado direito dos *Painéis* também apresenta semelhanças com as figurações do Temerário pintadas por Rogier van der Weyden.

D. Fernando de Viseu →

← Carlos o Temerário

Note-se ainda que, para além da relação simétrica com a paternal figura mais velha, existe outra com o elemento feminino que ocupa o mesmo lugar no outro painel.

Figura maternal		**Figura paternal**	
Leonor de Aragão	⚭	D. Duarte	} D. Fernando de Viseu
—		D. Henrique (adopt.)	
Isabel de Avis e Borgonha	⚭	Filipe III de Borgonha	Carlos o Temerário

Juntamente com as sobreposições, um outro recurso utilizado por Nuno Gonçalves diz respeito à duplicação e projecção de determinadas figuras, de modo a individualizá-las em narrativas autónomas, e também aqui o português denota a influência do seu mestre flamengo.

Assim, e tomando novamente o "Infante" como exemplo, ele encontra-se especificado num dos painéis intermédios, apenas enquanto D. Henrique, que ali surge ajoelha-do em penitência pelas suas responsabilidades na morte do Infante Santo.

Localiza-se em equivalência simétrica com o ainda mais culpado Afonso de Bragança, no outro painel secundário intercalar.

É por este motivo que, para a ilustração da *Crónica da Guiné* (Paris), se optou pela figuração mais institucional do painel maior, que efectivamente não deixa de representar D. Henrique, ainda que em associação com outras duas figuras, incluindo Filipe III, cujo característico traje acabaria por ficar como um símbolo do cunhado, o infante Navegador e arquitecto da Expansão[15].

Idêntica lógica se verifica quanto à já mencionada personagem feminina compósita, que agora passa a estar individualizada no painel intermédio ao lado, nomeadamente apenas na qualidade de Isabel de Avis e de Borgonha.

[15] Nos *Painéis*, o traje não é negro, mas "tinto", cor que expressa um luto atenuado, conforme Rui de Pina dá conta na sua *Crónica de Afonso V* (aqui a propósito da trasladação dos restos mortais do infante D. Pedro).

Assim, também aqui se notam semelhanças entre a figura compósita e a singular, sendo que esta última foi colocada num alinhamento mais alto, para não ficar menorizada por se encontrar num painel secundário.

Isabel de Avis e Borgonha

Leonor de Aragão

Isabel de Avis e Borgonha

Encontram-se outras variantes deste exercício na obra de Nuno Gonçalves, caso do mártir D. Fernando de Avis (irmão de D. Duarte, D. Henrique e D. Isabel de Borgonha), que surge individualizado também num painel secundário intermédio, no papel do mouro que lhe trouxera o corpo para Portugal, segundo o relato do seu secretário, Frei João Álvares. Todavia, o mesmo infante de Avis surge também homenageado e mesmo "canonizado" na figura central duplicada, por associação a S. Vicente.

Uma outra situação, que aqui é possível acrescentar, é relativa a Carlos o Temerário, que se encontra primeiramente incorporado no guerreiro atrás referido, mas que irá ainda ser glorificado de outro modo.

De facto, Carlos sucedera entretanto a seu pai, mas cairia em batalha no ano de 1477. Os *Painéis* de Gonçalves evocam essa memória, integrando o Temerário também na figura central duplicada do políptico.

Como duas colunas de um projecto ultramarino de interesse português e borgonhês, esse personagem duplo constitui portanto uma canonização informal e simultânea de D. Fernando de Avis e de Carlos o Temerário, por associação ao verdadeiro santo e também mártir S. Vicente[16].

Note-se que, por via da poderosa duquesa Isabel, a Casa de Borgonha tornara-se quase uma ramificação da dinastia de Avis, e mesmo Carlos o Temerário, particularmente orgulhoso das suas origens maternas, utilizava como plural majestático "nós, os portugueses".

Os argumentos relativos à integração do "Infante Santo" (Fernando de Avis) já foram longamente explanados na descodificação geral do políptico, interessando aqui realçar o caso do Temerário.

[16] O assentamento dos dois joelhos era devido a figuras religiosas, enquanto que o ajoelhamento parcial correspondia à homenagem a figuras nobres. No caso dos *Painéis*, assiste-se a uma combinação das duas variantes, reflexo das sobreposições na figura central duplicada.

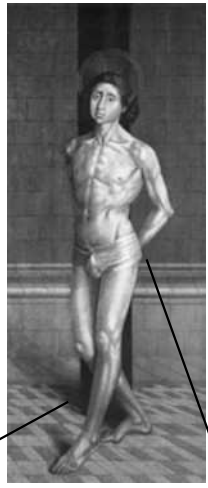
S. Vicente
D. Fernando de Avis
Carlos o Temerário,
por Nuno Gonçalves

Rei mago
Carlos o Temerário,
por Rogier van der Weyden

Executados por um português formado na borgonhesa Flandres, os *Painéis* de Nuno Gonçalves são o símbolo de uma dinastia reconciliada, mas também um sinal de aliança entre dois dos mais prósperos estados europeus, ligados pela Casa de Avis. Isto também é visível na relação com as obras que, na Sé de Lisboa, complementavam os *Painéis* propriamente ditos, formando um conjunto retabular.

Nuno Gonçalves
S. Vicente na cruz em aspa
[frag.]

Nuno Gonçalves
S. Vicente na coluna



A cruz em aspa (X) era um símbolo nacional do Ducado de Borgonha

As pernas formam um A (Avis) e o segundo X borgonhês (cf. brasão de Carlos o Temerário)

O corpo forma um P (Portugal)

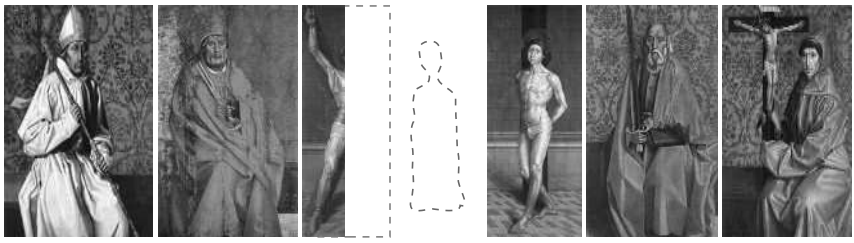
Este aspecto corrobora que a série dos "Martírios" era composta apenas pela tábua da cruz e da coluna, atribuindo ainda um valor cristológico ao retábulo, uma vez que eram esses os elementos dominantes da Paixão, como se poder verificar em muitas obras, como o *Juízo Final* da Capela Sistina, ou mesmo nos volantes complementares do *Juízo Final* de Rogier van der Weyden, apresentado no início deste estudo.

Por seu turno, o retábulo era constituído ainda por outras quatro tábuas (série dos "Santos"), que fazem plena lógica com os *Painéis*, numa relação de concordâncias verticais, tendo ao centro uma estátua de S. Vicente.

Assim, se as duas figuras de S. Vicente (na cruz e na coluna) têm correspondência no santo duplicado nas secções maiores dos *Painéis*, nota-se também como S. Pedro equivale ao painel dito dos *Pescadores*, que S. Paulo com a espada conecta com o painel dito dos *Cavaleiros*, que S. Teotónio (primeiro santo português) condiz com os "nacionalistas" cistercienses, e que Santo António (o mais importante santo português) harmoniza-se com a última tábua do lado direito, mais mundana e mesmo não cristã, sendo esse o palco dos conversores franciscanos[17].

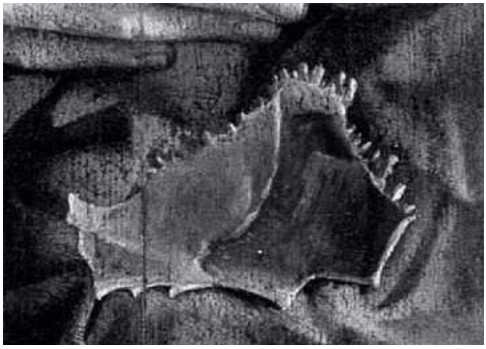
[17] Também a relíquia à direita conecta as narrativas vicentina e antonina. Por seu turno, mesmo relativizando as redes dos supostos pescadores, a ligação com S. Pedro é natural, pois naquela tábua intermédia dos *Painéis* realça-se uma vertente institucional e espiritual (da Ordem de Avis), ao passo que os quatro infantes no outro painel equivalente simbolizam, em sobreposição, o lado militar. Esta dicotomia entre espiritualidade e intervenção (vida contemplativa e vida activa) é também visível nas duas tábuas maiores, onde a figura duplicada apresenta num lado os Evangelhos, e no outro o bastão de comando militar. Particularizando a tábua maior da esquerda, as duas figuras ajoelhadas em primeiro plano apresentam respectivamente um rosário e uma espada, replicando o mesmo princípio.

Nuno Gonçalves
Retábulo da Sé de Lisboa



Aprofundando a análise iconológica, é ainda possível que S. Teotónio represente, por sobreposição, o papa português João XXI, que se encontra ao lado de S. Pedro (o primeiro papa), cujas chaves bifurcam de um início comum, simbolizando o "rovere" (carvalho) forqueado de Sisto IV (1471-1484).

No outro lado, S. Paulo distinguiu-se por levar o cristianismo aos gentios e pagãos, sendo lógica a associação com os franciscanos, vários deles (como Santo António) com experiências missionárias no Norte de África. Muito provavelmente, a tábua que figura o santo português representa ainda o próprio S. Francisco, assim colocado a par de S. Paulo.



À direita dos *Painéis*, o suposto osso craniano apresenta um vinco
e uma dobra na parte inferior, tratando-se de uma típica incongruência
que indicia a sua natureza compósita e simbólica.
A forma triangular sintetiza as veneradas relíquias de S. Vicente,
de SantoAntónio e do Infante Santo.

Em suma, numa perspectiva geral, os *Painéis* integram-se numa obra mais ampla, o *Retábulo da Sé de Lisboa*, todo ele saído da oficina de Nuno Gonçalves e que expressa o seu conceito dinâmico.

A mesma versatilidade encontra-se na figura feminina em primeiro plano, fazendo par com Afonso V de Portugal. Por um lado, trata-se da falecida esposa Isabel de Coimbra, figura trágica em nome da qual o monarca levou o pendão e a vingança ao Norte de África.

Por outro, representa a princesa Joana, filha de Afonso V e de Isabel de Coimbra, que na qualidade de primogénita chegou a ser jurada sucessora do trono, caso não lhes nascesse ainda um herdeiro masculino (o que viria a acontecer com o príncipe D. João, futuro II desse nome).

Todavia, simboliza-se ali uma outra figura, em concreto Maria de Borgonha, a nova duquesa, que sucedera ao pai Carlos o Temerário.

Por se tratar de uma figura compósita, a respectiva exuberante armação do cabelo apenas insinua a tradicional coifa borgonhesa, isto é, um tipo de touca alta com que Maria de Borgonha surge em retratos individuais.

Confirmando esta associação, a referida estrutura pintada por Gonçalves apresenta dois "A" (na antiga forma do Alfa), que sinalizam a mãe e a filha da dinastia de Avis, mas também um "M" (Maria) que tem inscrito a cruz em aspa da Borgonha.

A A: Isabel e Joana de Avis

M X: Maria de Borgonha

Exemplo do A,
na forma do Alfa

O carácter tripartido desta figura feminina é também expresso pelos três colares, dois deles idênticos e que apresentam pequenas cruzes, das quais sobressai o traço vertical, representando o "I" de Isabel e de Joana (na versão latinizada).

Conceito semelhante é também visível na associação entre a mesma Isabel de Coimbra e o filho D. João, agora através do "Y" que surge no nome "YZAbel" (na bota do príncipe), e cuja correcta leitura paleográfica se deve a outro autor (A. Marques).

De facto, adaptado ao nome da rainha, o "Y" era um símbolo de "João", como se pode ver na numismática (reais brancos de D. João I e vinténs de prata de D. João II). Aliás, a mesma letra encontra-se desenhada no interior do báculo de S. Teotónio, reforçando tratar-se igualmente de João XXI.

Em todo o caso, e tornando ao elemento feminino em primeiro plano, a sua associação também a Maria de Borgonha expressa o desejo de que as relações entre Portugal e aquele ducado se mantivessem prósperas.

Por seu turno, a mesma figuração contribui para situar cronologicamente a concepção dos *Painéis*, uma vez que o anterior duque Carlos o Temerário falecera em 4 de Janeiro de 1477, e a filha e sucessora contrairia matrimónio com o herdeiro imperial em Agosto ainda desse ano.

Neste enquadramento, a ausência de referências imperiais naquela figura dos *Painéis*, em especial a cor amarela nalguma parte do vestuário, indicia claramente que pelo menos o painel maior da esquerda foi pintado algures entre Janeiro e Agosto de 1477 (entre a morte do Temerário e a oficialização do casamento).

Atendendo a esta referência cronológica, a obra expressa inevitavelmente o contexto da batalha de Toro, que Afonso V perdera no ano anterior para os castelhanos. Tal reforça a interpretação da grande figura ajoelhada no painel maior da direita como sendo D. Pedro, o "Infante das Sete Partidas", que morrera décadas antes em Alfarrobeira, frente às hostes do próprio genro Afonso V.

D. Pedro está a ser reabilitado pelo irmão Infante Santo, e nesse iminente reerguer encontra-se projectado o prestígio de Afonso V (simetricamente no painel ao lado). Torna-se portanto ainda mais significativo o Evangelho de João, cujo capítulo 14 (no Livro aberto) finalizará justamente como uma expressiva exortação: "Levantem-se, vamos!"

Deste modo, cabe sublinhar o papel dos *Painéis* no restauro simbólico da dinastia de Avis, sendo já reconhecido um especial prestígio ao príncipe D. João, então com 22 anos, cujo flanco por si comandado até vencera os castelhanos em Toro. Assim, no painel maior da direita, o príncipe surge entre guerreiros e numa posição avançada, próxima do Infante Santo com o bastão de comando militar.

D. João tem o seu barrete cosido, que o aponta como um factor de unidade e reconciliação, de grande importância nesta fase, pois o recente desaire em Toro reavivara os fantasmas divisionistas que vinham afectando a governação desde há décadas.

Por seu turno, tal enquadramento cronológico está em linha e é corroborado por outro aspecto, que se prende com as influências do próprio Nuno Gonçalves sobre outros artistas, uma vez que, nos seus jogos de simetrias, projecções e sobreposições, o português levara mais além os esquemas de Rogier van der Weyden.

Neste âmbito, durante os anos 70 eram também próximas as relações entre Portugal e o Estado de Florença, que igualmente mantinha fortes interesses na Flandres, em particular no sector financeiro. O príncipe português D. João efectuou estadias na corte florentina, tendo Lourenço de Medici, de cognome o Magnífico, mandado executar uma tapeçaria para oferecer ao ilustre hóspede.

Baseada num tema do *Génesis*, a encomenda foi atribuída à oficina florentina de Andrea del Verrocchio, o qual delegou os desenhos ao seu mais talentoso discípulo, Leonardo da Vinci. Esses traçados deveriam posteriormente ser enviados para a Flandres, servindo de guia para a manufactura do pano.

É sabido que Leonardo efectuou trabalhos nesse sentido, mas que a tapeçaria nunca chegou a ser executada[18]. Ainda assim, e muito por influência do príncipe D. João, tal demonstra a existência de contactos próximos e regulares entre Portugal e Florença, sendo plausível que também os existissem a nível artístico, de que será expressão por exemplo a presença do escultor Andrea Sansovino em território nacional.

Em sentido contrário, tudo aponta para que o complexo sistema desenvolvido por Nuno Gonçalves tivesse deixado marcas em Florença, parecendo natural uma ou mais estadias do pintor régio, acompanhando o príncipe herdeiro[19].

Em Itália já se fazia sentir a importância dos esquemas simbólicos flamengos, sendo que Rogier van der Weyden ali antes viajara, influenciando alguns pintores, caso de Piero della Francesca.

Não obstante, em finais dos anos 70 vai verificar-se uma clara evolução na mecânica simbólica da arte italiana, com epicentro em Florença e que reflecte directamente os progressos de Gonçalves.

---

[18] Num tópico relacionado, tal deixa em aberto a possibilidade de as *Tapeçarias de Pastrana* terem sido manufacturadas na Flandres seguindo desenhos florentinos (da oficina de Verrocchio ou de outra, possivelmente sob a orientação de Gonçalves quanto aos pormenores), pois os italianos eram mais versados na representação de batalhas que os artistas da escola nórdica.

[19] Por fonte documental, sabe-se que em meados da década de 60 Nuno Gonçalves estivera em Barcelona, onde D. Pedro (antigo condestável de Portugal), fora coroado rei. Apesar de se desconhecerem documentos que liguem o pintor régio a Florença, tal afigura-se ainda mais lógico.

O artista que primeiro os começou a pôr em prática foi Sandro Botticelli, que igualmente colaborava com a oficina de Verrocchio. Se os trabalhos de Botticelli até então já revelavam uma inegável qualidade, incluindo nas estruturas narrativas e simbólicas, a sua *Adoração dos Magos*, hoje exposta na Galeria dos Uffizi, apresenta todavia um outro nível.

Sandro Botticilli
A Adoração dos Magos

Tradicionalmente supõe-se que a obra seja datável por volta de 1475, mas é demonstrável, de modo inequívoco, que é impossível que tenha sido pintada antes de Maio de 1478, sendo o ano de 1479 o mais provável.

Neste elaborado exercício de simetrias simbólicas, Botticelli reúne os Medici e os seus cortesãos mais ilustres, incluindo os mortos, introduzindo personagens compósitas, desnivelamentos, e deixando até sub-reptícias críticas a certos membros da família governante. Na essência, esta *Adoração dos Magos* é uma transposição ao gosto italiano do modelo de Gonçalves, o qual por seu turno seguira o esquema dos polípticos flamengos.

Em todo o caso, Botticelli explorou novos desenvolvimentos, e é justo dizer que reinventaria o conceito simbólico ao introduzir-lhe, por exemplo, aspectos como um elevado sentido de movimento, de que os frescos nas paredes laterais da Capela Sistina e, sobretudo, a *Primavera* e o *Nascimento de Vénus* serão em breve expressões evidentes.

Entretanto, o pintor régio português faleceria, presume-se que no início da década de 90, tendo rapidamente caído no esquecimento. Mesmo a sua obra-prima acabaria por sofrer adulterações, aparentemente por algumas das suas mensagens serem conhecidas e se revelarem incómodas a novas sensibilidades políticas, sobretudo a partir da morte de D. João II, em 1495.

Décadas após o desaparecimento do pintor português, o compatriota Francisco de Holanda viria a lembrá-lo numa breve referência, supondo que, "nalguma maneira", Gonçalves tivesse querido imitar os artistas italianos.

Tal poderia ser explicável simplesmente pelo distanciamento, já que Holanda situara Gonçalves em "tempo mui barbaro". Contudo, existem outros aspectos mais subtis quanto à relação entre as escolas flamenga e transalpina.

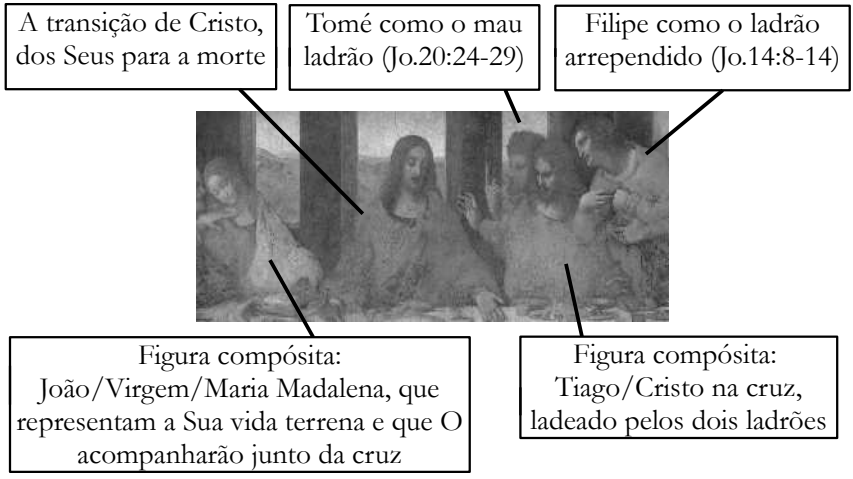
De facto, baseado no uso de ambiguidades, o dito conceito flamengo era na verdade composto de várias dimensões, uma das quais – a mais bizarra e surpreendente – tinha origem em mestre italianos medievais, que pintavam a têmpera. Na Flandres, com o desenvolvimento da pintura a óleo em inícios do século XV, esse aspecto seria adoptado e aprofundado, pois o óleo permitia outras subtilezas que a têmpera não comportava[20].

[20] A mencionada especificidade simbólica também se reflecte nos *Painéis*, e será e abordada noutro texto, pois carece de contextualização própria. Por seu turno, será também autonomamente apresentado que as figuras que, no mesmo painel maior da esquerda, confrontam com Nuno e João Gonçalves são representações simbólicas de Rogier e Pieter van der Weyden, seguindo

Assim, pelo menos em certos aspectos, era dúbia a questão da precedência do conceito flamengo, tratando-se de um dos elementos que expressa a rivalidade artística entre a Flandres e a Itália Renascentista, e nisto Francisco de Holanda toma partido militante. Apesar do apelido herdado, tratava-se um de italianista entusiasta, tendo privado com o já veterano Michelangelo Buonarroti, que exaltava de modo quase chauvinista a arte do seu país[21], procurando autonomizá-la das influências flamengas, a cujos artistas dirigia críticas.

Todavia, o conceito flamengo é mais vasto, e mesmo que não assumidamente, Michelangelo foi um dos que melhor o traduziu e desenvolveu. Por seu lado, o mais cosmopolita Leonardo da Vinci não teria reservas em admitir os contributos nórdicos, criando também elaboradas obras que se distinguem pelo dinamismo interpretativo.

Leonardo da Vinci. Exemplo do uso de sobreposições na *Última Ceia* (1498):

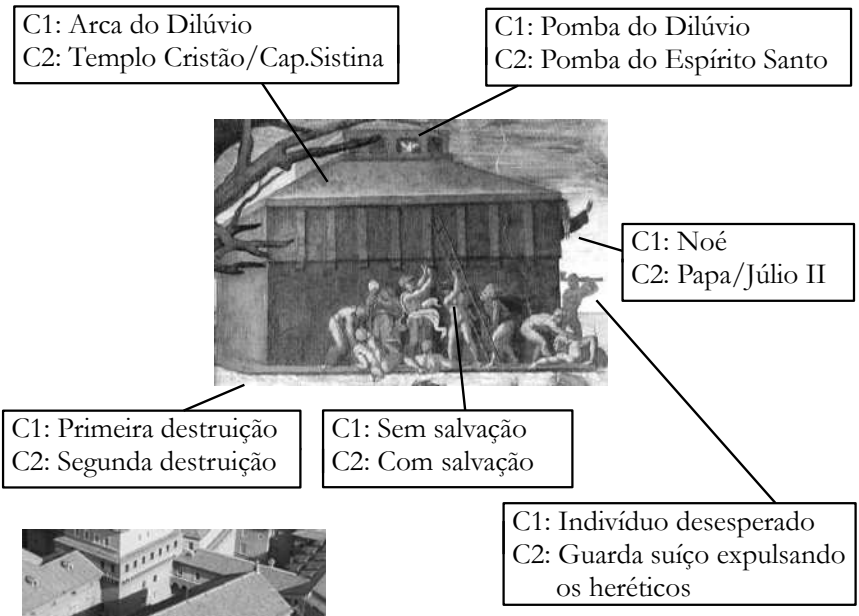

A transição de Cristo, dos Seus para a morte
Tomé como o mau ladrão (Jo.20:24-29)
Filipe como o ladrão arrependido (Jo.14:8-14)
Figura compósita: João/Virgem/Maria Madalena, que representam a Sua vida terrena e que O acompanharão junto da cruz
Figura compósita: Tiago/Cristo na cruz, ladeado pelos dois ladrões

uma lógica específica e facilmente demonstrável, que se reflecte noutras obras.

[21] Apesar de não existir uma "Itália" politicamente unificada, subsistia contudo uma forte identidade cultural, com epicentro em Florença e na língua de Dante.

Michelangelo Buonarroti. Exemplo do uso de sobreposiçõesno tecto da Capela Sistina (1508-1512):

C1: Antigo Testamento
C2: Novo Testamento e actualidade



A figuração da Arca no interior simboliza a própria Capela Sistina, considerada uma "Arca da Salvação" (a Capela substituía então a antiga Basílica de S. Pedro, degradada e em processo de demolição e reconstrução).
Apesar de aparentemente celebrar o papado, Michelangelo introduziu ainda toda uma outra narrativa, extremamente crítica para com esse poder, seguindo o que Sandro Botticelli desenvolvera nas paredes laterais (1481-82), recorrendo precisamente a sobreposições e ambiguidades.

Neste processo, a arte da ambiguidade continuaria a evoluir durante o século XVI, especialmente em Itália, por iniciativa de nomes como Tiziano ou Tintoretto, entrando na centúria seguinte através do desconcertante talento de Caravaggio em codificar narrativas complexas em imagens de síntese.

Por seu turno, Peter Paul Rubens era não só um pintor de qualidade, como também uma plataforma de circulação de ideias, contribuindo decisivamente para que os progressos italianos fossem difundidos agora na Flandres e nos Países Baixos, que assim acabariam por retomar a vanguarda durante o século XVII, sobretudo pela arte de Rembrandt e Jan Vermeer, bem como de vários outros pintores menos celebrizados, mas cujas telas encerram exercícios de surpreendente interesse[22].

Todavia, também próximo da corte espanhola, Rubens deixaria marca na obra de Diego Velázquez, o qual aprofundaria o conceito directamente em Itália.

Muito provavelmente, a História da Arte encontra o seu expoente nesta pintura, não apenas a verdadeira obra-prima de Velázquez, mas uma composição de absoluta inteligência,que deverá constituir um marco em toda a Cultura. Entre outros assuntos, é uma assumida homenagem a Botticelli e ao método por si consolidado.

[22] Pieter de Hooch, Gerard ter Borch, Dirck van Baburen, etc. Note-se ainda que as obras dos próprios Rembrandt e Vermeer carecem de revisão, assentando em sobreposições que lhes conferem outros âmbitos.

De facto, a memória de Sandro Botticelli sobrevivera em certos círculos artísticos (tal como depois a de Caravaggio), que prosseguiram um conceito do qual Nuno Gonçalves fora igualmente um dos elos mais importantes.

Talvez contra todas as probabilidades, os *Painéis de Avis* foram resistindo ao longo dos séculos, e constituem hoje uma das mais importantes expressões de uma arte feita tanto de estética como de engenho.

Nuno Gonçalves

2012

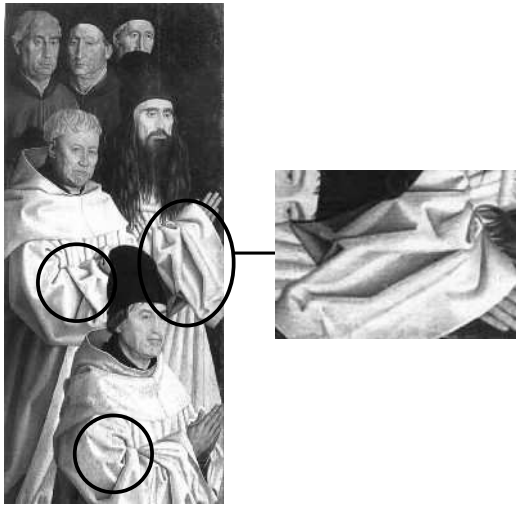
OS DEMÓNIOS DE NUNO GONÇALVES

§

A ocultação de demónios e outras criaturas fantásticas em pinturas ou mesmo em esculturas constitui um dos aspectos mais curiosos e surpreendentes da História da Arte.

Uma contextualização sintética deste expediente foi já publicada noutro lugar[1], cabendo neste texto apenas exemplificar como na Arte Portuguesa igualmente se adoptou e desenvolveu tal recurso, desde logo por iniciativa de Nuno Gonçalves.

Assim, os *Painéis de Avis*[2] constituem um caso de estudo também a este nível, pois o seu complexo exercício de sobreposições é indicado ainda pela discreta presença de "faces" sarcásticas que, em cada extremo, emolduram toda a composição horizontal[3].



Por outro lado, como também começava já a ser tradição entre os principais artistas desse tempo, Gonçalves introduziu no políptico outras criaturas similares para reforçar determinadas mensagens críticas. Deste modo, verifica-se como a figura feminina em primeiro plano (no painel dito do "Infante") leva à cabeça uma complexa armação, no topo da qual está dissimulado um demónio[4].

Constituindo uma versão sarcástica da águia bicéfala imperial, esse elemento de mau agouro reporta os recentes desenvolvimentos no Ducado de Borgonha[5], onde a filha única de Carlos o Temerário, Maria de Borgonha, ficara destinada a um casamento indesejado com o herdeiro imperial, prevendo-se a diluição da independência borgonhesa-flamenga sob o domínio Habsburgo do vizinho Sacro--Império.

Assim, nos *Painéis* de Nuno Gonçalves, a ainda solteira e já duquesa Maria de Borgonha não tem qualquer indumentária amarela (a tradicional cor imperial), mas é já ameaçada pelo referido elemento demoníaco.

Este facto encontra-se também em linha com o percurso do próprio artista, formado num ambiente borgonhês-flamengo profundamente nacionalista e orgulhoso, que tinha até levado a que o seu mestre Rogier tivesse abdicado do apelido francófono para adoptar um flamengo (van der Weyden)[6].

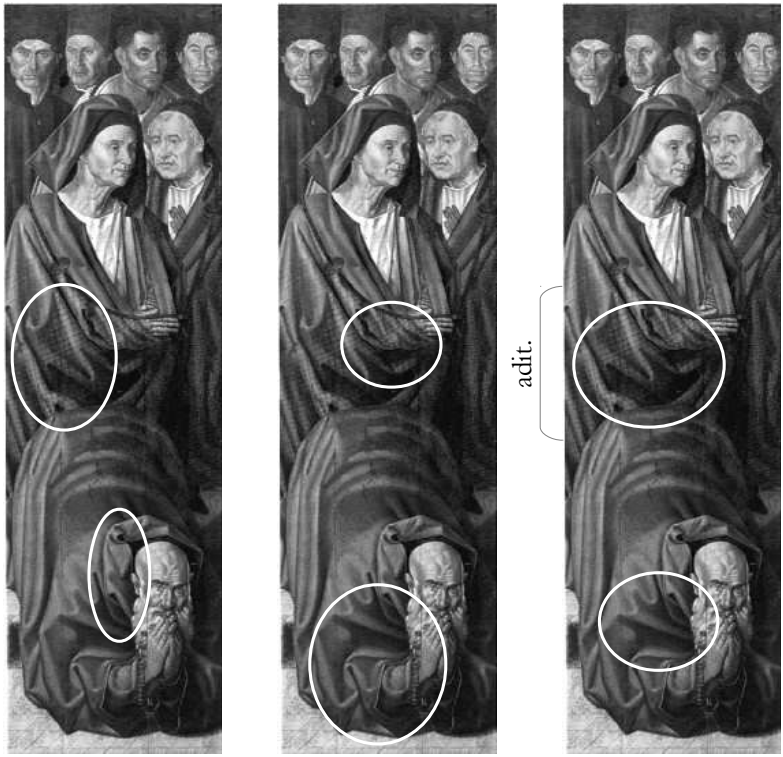
Todavia, nas elaboradas sobreposições projectadas por Gonçalves, a referida figura feminina representa igualmente a infortunada rainha Isabel de Coimbra, de quem o actual monarca Afonso V de Portugal era viúvo.

Isabel de Coimbra vira-se enredada nas disputas que, em meados do século XV, corroeram a dinastia de Avis, sendo o ramo colateral da Casa de Bragança apontado como o principal instigador dessas discórdias, que envolveram as mortes do infante D. Pedro em Alfarrobeira, do infante D. Fernando no Norte de África, e da própria rainha D. Isabel de Coimbra, referindo o cronista Rui de Pina como ela até poderá ter sido vítima de uma "peçonha" (veneno)[7].

Neste enquadramento, e considerando que o dragão (ou serpente alada) é um dos símbolos tradicionais da Casa de Bragança, parece plausível que a criatura demoníaca no topo do toucado represente igualmente aquele ramo paralelo da dinastia reinante.

Em todo o caso, e aparte esta possibilidade, D. Afonso de Bragança é de facto alegoricamente apresentado nos *Painéis* como o vilão maior da (sobreposta) narrativa fernandina, encontrando-se prostrado aos pés da poderosa meia-irmã Isabel de Avis, antiga duquesa de Borgonha.

Além disso, o primeiro duque de Bragança vê-se ainda denunciado por outros demónios, quer nas próprias vestes, quer nas de Isabel de Avis, que por detrás o atormentam[8].



Atendendo ao contexto artístico da época e a exemplos de outros pintores, não apenas é possível como altamente provável que Nuno Gonçalves represente aqui uma sodomização simbólica de D.

Afonso de Bragança, punindo a sua memória na obra que, no altar-mor da Sé de Lisboa, sub-repticiamente "canonizava" D. Fernando de Avis como o Infante Santo (por sobreposição a S. Vicente).

Em conclusão, os *Painéis de Avis* ilustram a versatilidade da pintura do século XV, onde a inclusão de figuras demoníacas era cuidadosamente pensada, de forma a integrar a própria "mecânica" da respectiva obra.

Em Portugal, este sistema terá continuidade natural nas primeiras décadas do século XVI, destacando-se entre vários artistas o nome de Vasco Fernandes[9].

Vasco Fernandes (Grão Vasco)
S. Pedro

NOTAS

1 Em concreto os Prólogos de *Os Demónios de Arte* / *The Devils of Art*.

2 Também vulgarmente designados como "de S. Vicente".

3 A introdução de tais criaturas em obras de arte tinha vários objectivos, um deles precisamente o de indicar a existência de leituras combinadas aos (poucos) observadores informados destes mecanismos simbólicos.

4 Nessa parte superior, o elemento central forma o pescoço e a cabeça de um pequeno dragão, olhando para a direita. É ainda possível que a "asa" esquerda (para o observador) forme o perfil de uma face olhando nessa direcção, sendo frequente a articulação de vários elementos desta natureza a partir de pontos comuns.

5 O Ducado de Borgonha era um estado independente que agregava vários territórios, entre os quais a próspera Flandres, que se tornara a verdadeira cabeça económica e política deste país heterogéneo, de fronteiras descontínuas.

6 Jheronimus Bosch virá a ser o principal tradutor artístico deste contexto, codificando-o sistematicamente nas suas obras.

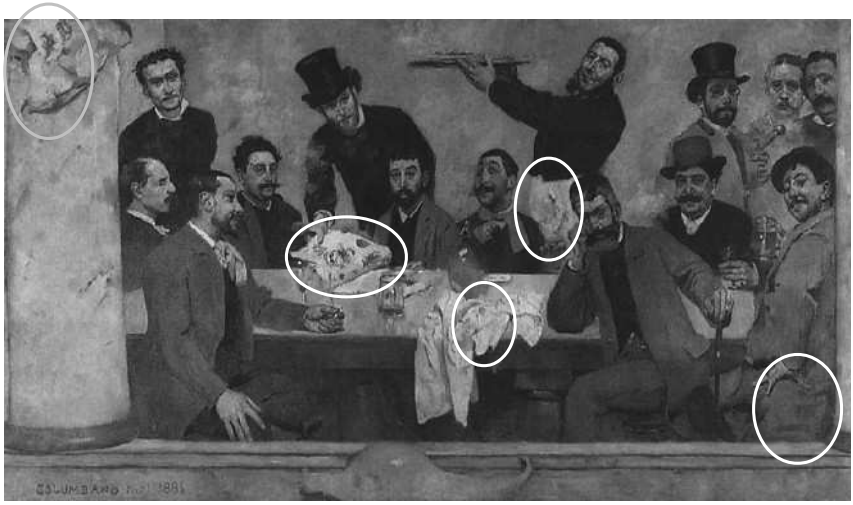
7 Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.137.

8 Tal como por exemplo as faces distorcidas, também as semi-faces contribuem para a dissimulação deste género de artifício, sendo vários os pintores que as foram utilizando.

Exemplo - Século XVI (Rosso Florentino)

Exemplo - Século XVII (Vermeer)

9 Na verdade, a ocultação de tais figuras prolongou-se por séculos, sendo mesmo identificável nas pinturas de Josefa de Óbidos ou nos presépios de Machado de Castro. Nesta corrente, também em finais do século XIX se verificou a comum utilização do expediente, por artistas como Henrique Pousão, por exemplo, merecendo todavia destaque o caso de Columbano.



Columbano
Grupo do Leão

2013

Separata 2

O Arco da Rua Augusta - Monumento do Liberalismo

Francisco Pastor - Contributo biográfico

O mecanismo dos Painéis de Avis

Os demónios de Nuno Gonçalves